

CHRISTOPH HUST

Robert Fludd und Athanasius Kircher in der  
*Zeitung für Einsiedler*

Zu einer intermedialen Anverwandlung barocker Weltbilder  
durch Joseph Görres

I.

Die Anverwandlung von Verganem gehörte zum Programm von Achim von Arnims *Zeitung für Einsiedler*, die 1808 bei Mohr und Zimmer in Heidelberg erst periodisch, dann gesammelt als *Trösteinsamkeit* erschien.<sup>1</sup> »Das selten gewordene Blatt«, erläuterte Joseph von Eichendorff,

war eigentlich ein Programm der Romantik; einerseits die Kriegserklärung an das philisterhafte Publikum [...], andererseits eine Probe- und Musterkarte der neuen Bestrebungen: Beleuchtung des vergessenen Mittelalters und seiner poetischen Meisterwerke, sowie die ersten Lieder von Uhland, Justinus Kerner u. a.<sup>2</sup>

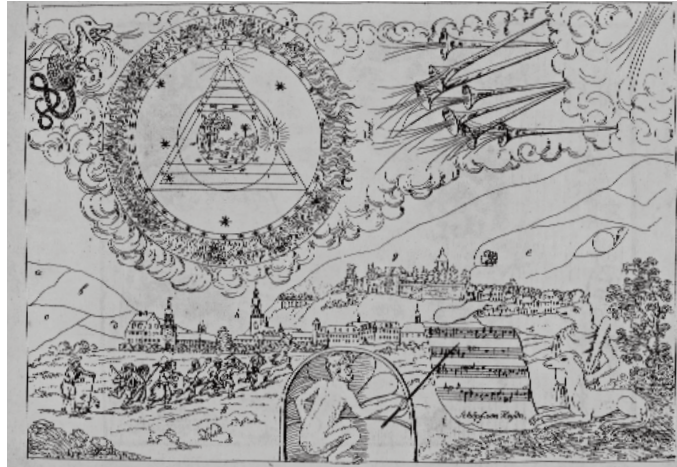
Eine Quelle zur Kenntnis von Ideen des 17. Jahrhunderts, die formal und inhaltlich über die bislang bekannten Belege für die Rezeption des literarischen Barock um 1800 hinausgeht,<sup>3</sup> findet sich im *May-Heft* der *Zeitschrift für Einsiedler*. Joseph Görres rückte

1 *Zeitung für Einsiedler/ Trösteinsamkeit*. Hg. von Achim von Arnim unter Mitarb. v. Clemens Brentano. Heidelberg 1808 (Faksimile. Hg. von Hans Jessen. Stuttgart 1962). Siehe Renate Moering: »Die Zeitung für Einsiedler. Programm und Realisierung einer romantischen Zeitschrift«. In: Lothar Bluhm/Achim Höller (Hg.): *Romantik und Volksliteratur*. Heidelberg 1999, S. 31-48.

2 Joseph von Eichendorff: *Autobiographische Schriften*. In: Joseph von Eichendorff: *Werke*. Hg. von Wolf Dietrich Rasch. 4. Aufl. München 1971, S. 1487-1546, hier: S. 1529 f.

3 Dieter Martin: *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830*. Frankfurt a. M. 2000.

- 110 dort *Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten* nebst einer zugehörigen Kupfertafel ein.<sup>4</sup>



Wohl sind seine Bemerkungen als Angriffe auf Johann Friedrich Cotta, Johann Heinrich Voß und Georg Reinbeck richtig verstanden worden,<sup>5</sup> aber eine Reihe von Verweisen auf Texte und Ikonografien der älteren Zeit fügt dem bisher Bekannten eine entscheidende Facette hinzu.

Insbesondere fallen Zitate barocker Weltbilder ins Auge, die 1808 in verfremdeter Form erscheinen. Sucht man kunsthistorische Vergleiche, so ist in erster Linie an das Frontispiz der 1650 in Rom publizierten *Musurgia universalis* des Jesuitenpaters Athanasius Kircher zu denken,

- 4 J.[oseph] Görres: *Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten*. In: *Zeitung für Einsiedler*. May-Heft (1808). Zwei unpaginierte Seiten und eine Kupfertafel.
- 5 Kurz angesprochen bei Ursula Reichert: »Musik in Heidelberg: Die Zeit der Romantik«. In: *Musik in Heidelberg 1777-1885*. Ausstellungskatalog Heidelberg 1985, S. 43-120, hier: S. 53-55. Zur Polemik gegen Voß vgl. das Nachwort von Hans Jessen im Faksimile der *Zeitung für Einsiedler* (s. Anm. 1), S. 11. Zum Verlauf der Auseinandersetzung vgl. Heribert Raab: »Görres und Voß. Zum Kampf zwischen »Romantik« und »Rationalismus« im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts«. In: Friedrich Strack (Hg.): *Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800*. Stuttgart 1987, S. 322-336.

Christoph Hust



gestochen von Johann Paul Schor,<sup>6</sup> dessen Symbolsprache als Folie für Görres und seinen unbekannten Kupferstecher gedient haben könnte.<sup>7</sup> Kircher war der Heidelberger Romantik ein Begriff. Seine

- 6 Athanasius Kircher: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. 2 Bde. Rom 1650 (Faksimile. Hg. von Ulf Scharlau. 3. Aufl. Hildesheim u. a. 2004. Bd. 1, Frontispiz). Das Titelkupfer war in der deutschen Teilübersetzung von 1662 nicht enthalten. Siehe Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. 3. Aufl. Laaber 1995, S. 406-413; Othmar Wessely: »Zur Deutung des Titelkupfers von Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (Roma 1650)«. In: *Römische historische Mitteilungen* 23 (1981), S. 385-405; Dieter Gutknecht: *Musik als Bild. Allegorische >Verbildlichungen< im 17. Jahrhundert*. Freiburg 2003, S. 51-61.
- 7 Dass schon kurz nach Erscheinen der *Musurgia* das Titelkupfer in Johann Rists *Sabbathischer Seelenlust* (Lüneburg 1651) adaptiert wurde, erwähnt Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (s. Anm. 6), S. 408.

Robert Fludd und Athanasius Kircher

112 Bücher wurden, wie auch die des englischen Paracelsianers und Rosenkreuzer-Apologeten Robert Fludd, in einer Mixtur aus historischem und mystischem Interesse in Görres' unmittelbarem Bekanntenkreis beachtet: Sein Schüler, Freund und Wunschnachfolger auf dem universitären Lehrstuhl, Georg Friedrich Creuzer, griff in der *Symbolik und Mythologie der Alten Völker* explizit auf Kircher zurück;<sup>8</sup> aus Clemens Brentanos Nachlass wurde 1819 ein Exemplar von Fludds *Philosophia Moysaica* (Gouda 1638), 1853 eines von Kirchers *Ars magna lucis et umbræ* (zweite Ausgabe, Amsterdam 1671) versteigert.<sup>9</sup> Wer Heidelberg kannte, musste in Fludds *Utriusque cosmi [...] historia* als zusätzliche Attraktion Darstellungen der dortigen Landschaft bemerken.<sup>10</sup> Zu Görres' Haltung zum Schrifttum der Jesuiten, deren Kenntnis für die Einschätzung seiner möglichen Kircher-Rezeption entscheidend ist, sind die Quellen allerdings eigentümlich gespalten: Während er 1805 selbst noch erklärte, »daß ich gewiß und wahrhaftig mit den Jesuiten nichts zu thun habe« (was freilich im Zusammenhang mit der Aufhebung des Ordens 1773 zu sehen ist und in seiner Heimatstadt Koblenz, ehemals Standort eines Kollegs, besonders virulent war)<sup>11</sup>, hielt Voß ihm ein Jahrzehnt nach Wiedereinsetzung der Societas Jesu den Rekurs auf deren Symbole vor.

Görres' Kenntnis des Titelpupfers der *Musurgia* und der im Folgenden zitierten *Simia*-Abbildung von Fludd lässt sich nach heutigem Kenntnisstand also nicht zweifelsfrei belegen.<sup>13</sup>

8 Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der Alten Völker, besonders der Griechen*. 2. Aufl. Leipzig/Darmstadt 1819, S. 87 und öfter.

9 Vielen Dank für den Hinweis an Philipp Werner, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main.

10 Joscelyn Godwin: *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*. London 1979, S. 82.

11 Joseph Görres: *Exposition der Physiologie*. Koblenz 1805. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2,2: *Naturwissenschaftliche, und naturphilosophische Schriften II (1793-1810)*. Hg. von Robert Stein. Köln 1934, S. 3-131, hier: S. 7.

12 Vgl. Raab: »Görres und Voß« (s. Anm. 5), S. 329.

13 In der Universitätsbibliothek Heidelberg sind die Bücher als Altbestände nicht vorhanden – mit Dank für die Mitteilung an Armin Schlechter, Universitätsbibliothek Heidelberg, Abteilung Handschriften und Alte Drucke.





Die Vergleiche scheinen dennoch valide: erstens, weil die Kenntnis der genannten Quellen zwar nicht beweisbar, aber doch hinreichend plausibel ist; zweitens, weil Details von Görres' Aussage wie die mögliche Parallele von Gaisberg und Parnass, auf die noch einzugehen ist, mit ihnen korrelieren; drittens und vor allem, weil die Zitate der darin ausgedrückten Weltbilder ungeachtet der Frage nach der individuellen Herkunft der Einzelquellen bestehen bleiben.

Die Anverwandlung äußert sich in Modifikationen: Umgruppierungen, Aktualisierungen und ironischen Brechungen. Sie bedeuten einerseits ein freies Spiel mit dem Vorgefundenen, ähneln dabei andererseits dem Prinzip der von Novalis wiederentdeckten musikalischen Kombinatorik, die wiederum Kircher detailliert be-

114 schrieb hatte.<sup>14</sup> Das intertextuelle »Mosaik von Zitaten«,<sup>15</sup> als das ich die Medienkombination von Text, Bild und Musik zu lesen vorschlage, wird dadurch über den satirischen Gehalt hinaus zu einem methodisch durchdachten Experiment mit literarischer, ikonografischer und musikalischer Intermedialität im Kommunikationsnetzwerk der frühen Romantik. Zwar ist die hier vorliegende Intertextualität auktorial intendiert, gleichwohl hat sie eine gewisse Dezentrierung des Autors in zweierlei Hinsicht zur Folge: einerseits in der im Unklaren bleibenden Wahl der Bezugspunkte, durch die Görres ein ganzes Diskursbündel ebenso wie spezifische Einzelstimmen zitiert – wobei beide Modi stets ineinander überblendet werden –, andererseits in der Überantwortung der Dechiffrierung eines Text- und Mediengemischs an der Grenze zur Unverständlichkeit – das Friedrich Schlegel bekanntlich als geeignetes Mittel zum Ausdruck »höchste[r] Wahrheiten jeder Art«<sup>16</sup> betrachtete – an die Rezipienten als Teil eines kommunikativen Netzwerks. Insofern intendierte die Veröffentlichung im Einklang mit Eichendorffs Charakterisierung der *Zeitung für Einsiedler* eine Inklusions- und Exklusionsfunktion, die nicht nur inhaltlich, sondern auch im Formalen statthatte. Außenstehende, die beispielsweise den Gedanken Schlegels oder Jean Pauls fremd oder ablehnend gegenüber standen, konnten Görres' »Text aus Texten« kaum anders denn als Albernheit empfinden.

14 Novalis [Friedrich von Hardenberg]: *Das allgemeine Brouillon*. In: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München/Wien 1978, S. 474-720, hier: S. 597. Vgl. Barbara Naumann: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990, S. 178-181; Melanie Wald: *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers »Musurgia universalis« und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*. Kassel u. a. 2006, S. 191. Zur Kombinatorik bei Kircher vgl. Thomas Leinkauf: *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*. Berlin 1993.

15 Julia Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1972, S. 345-375, hier: S. 348. Eine Anwendung von Intertextualitätstheorien auf eine Literaturgattung der Romantik unternahm Ruth Petzoldt: *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*. Würzburg 2000, S. 17-64.

16 Friedrich Schlegel: *Über die Unverständlichkeit*. In: *KFSA* 2, S. 363-372, hier: S. 366.

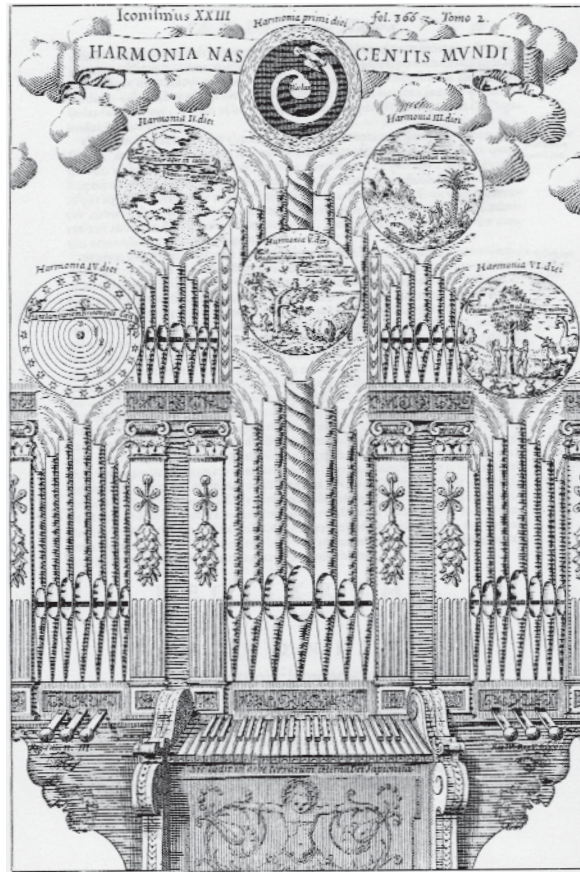
Görres' Kupferstich steht im Querformat – Ausdruck eines elementaren Unterschieds zu Schor und Kircher, denn statt der Gliederung in drei findet sich eine in zwei Ebenen. Das ist keine bloß äußerliche Differenz, sondern bedeutet eine andere Aussage. An die Stelle von Kirchers Analogie dreier Ebenen (Musik im Himmel, musikalische Ordnung des Kosmos, Musik und Musiktheorie in der sublunaren Welt) treten zwei Ebenen, die einerseits die Dichotomie eines symbolisch >romantischen< und eines realistischen Verständnisses der Sphärenmusik-Metapher akzentuieren, andererseits doch auch Details der Analogie von Welt und Kosmos aufgreifen.

Die obere Hälfte des Kupferstichs greift das Konzept der *musica coelestis* als Teil der *musica mundana* auf:<sup>17</sup> Aus der *Apokalypse* zitiert Görres die sieben Trompeten (Offb 8,6, wobei >tubae< meist als >Posaunen< übersetzt wird) und den Drachen (Offb 12,3-4), deren Kampf sich (mit dem »Fiat« der Trompeten nach Gen 1,3 u. ö. gegen das »Pereat« des Drachen) mit der biblischen Beschreibung in Offb 12,7-9 freilich nicht deckt.<sup>18</sup> Die Darstellung des göttlichen Odem, der die Instrumente durchströmt, ähnelt Kirchers und Schors *Iconismus XXIII*, der Versinnbildlichung der *Harmonia nascentis mundi* im *Organum decaulium*: sicher kein direktes Zitat, aber doch ein Symptom für Görres' Rückgriff auf ein älteres Zeichenrepertoire.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Kircher: *Musurgia universalis* (s. Anm. 6). Bd. 1, S. 47.

<sup>18</sup> Zu Görres' Deutung der Apokalypse vgl. Joseph Görres: *Glauben und Wissen*. München 1805. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3: *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1803-1808)*. Hg. von Günther Müller. Köln 1926, S. 21 f.

<sup>19</sup> Kircher: *Musurgia universalis* (s. Anm. 6). Bd. 2, nach S. 366. Vgl. Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (s. Anm. 6), S. 413-420; Wolfgang Ruf: »Athanasius Kirchers *Decachordon naturae*. Die Orgel als Symbol der Welt«. In: Susanne Schaal (Hg.): *Musikalisches Welttheater*. Festschrift für Rolf Dammann. Laaber 1995, S. 115-136; Gutknecht: *Musik als Bild* (s. Anm. 6), S. 61-69; Wald: *Welterkenntnis aus Musik* (s. Anm. 14), S. 83-85.



Der Flammenring zitiert – pars pro toto für andere, sinngemäß gleich lautende Quellen – beispielsweise den Weltenkreis von Kirchers und Schors mittlerer Ebene. Zwischen Drache und Trompeten bricht er den Instrumenten zugewandt auf, so dass das Feuer dem Wort »Fiat« entgegenschlägt. Darin sind weitere Elemente verschmolzen, die größtenteils im Titelpupfer der *Musurgia* ihre Entsprechungen finden: das Dreieck des Gottessymbols, in der Gloriole neun Engel (statt Kirchers neun Engelschören und ohne dessen Unterscheidung von Seraphim und Throni), die nach



Jes 6,1-3 Gott loben,<sup>20</sup> im Inneren neun Vögel, vielleicht Schwalben 117  
als Zeichen des Beginnens. Symbole für Mond, Sonne und fünf Planeten, die sich mit den Sphären von Fixsternen und Empyräum zum neungliedrigen geozentrischen Weltenbau ordnen, unterstreichen die kosmologische Dimension, die trotz differierender Gestaltung auch bei Kirchers vom Zodiakalband umsponnenen Symbol des Kosmos analog vorliegt.<sup>21</sup> Das Dreieck vereint das Gottessymbol, das siebensaitige Psalterium und die Paradiesszene zum Zeitpunkt des Sündenfalls, wobei das stilisierte Psalterium sicherlich nicht der Abbildung aus Kirchers *Musurgia universalis* (S. 495) nachempfunden ist. Symbolzahlen von Saiten oder Pfeifen sind in Musikallegorien des 17. Jahrhunderts oft belegt: Allein bei Kircher hat das Portativ in der mittleren Ebene des *Musurgia*-Frontispiz sieben Pfeifen, die Leier vier Saiten. Bei seiner »Weltorgel« überwiegt mit den Siebenergruppen von Pfeifen und den Dreiergruppen von Ober-tasten der Symbolgehalt die realistische Darstellung; eine Syrinx aus sieben Pfeifen bringt er im *Oedipus Aegyptiacus* in Verbindung mit den Himmelssphären.<sup>22</sup> Über Görres hinaus drang das Wissen um solche zahlensymbolischen und kosmologischen Bedeutungsschichten von Musik und Musiktheorie um 1800 wieder ins Bewusstsein. Creuzer wies in einer Untersuchung *Von der Musik der Pharaonen-Aegyptier, und insbesondere von ihrer religiösen Bestimmung* darauf hin, dass »die Musik der Alten in einem genauen

20 Gerade bei dieser Figur ist es kaum möglich, eine Individualquelle als Modell zu isolieren. Die himmlische Kantorei zeigt, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, auch das Frontispiz zu Johann Heinrich Buttstett: *Ut, mi, sol, re, fa, la, Tota Musica et Harmonia aeterna*. Erfurt/Leipzig [1716]; vgl. Walter Blankenburg: »Der Titel und das Titelbild von Johann Heinrich Buttstetts Schrift *Ut, mi, sol, re, fa, la – tota Musica et Harmonia aeterna* oder *Neueröffnetes altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices* (1717) [sic]«. In: *Die Musikforschung* 3 (1950), S. 64-66.

21 Zum Empyräum siehe Görres: *Exposition der Physiologie* (s. Anm. 11), S. 61.

22 Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*. 3 Bde. Rom 1652-1654. Bd. 2, Teil 1, S. 420: *Iovis sive Panos Hieroglyphica representatio*. Reproduktion in Christoph Daxelmüller: »Die Welt als Einheit – Eine Annäherung an das Wissenschaftskonzept des Athanasius Kircher«. In: Horst Beinlich u. a. (Hg.): *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter, Sammler, Visionär*. Dettelbach 2002, S. 27-48, hier: S. 32.

- 118 Zusammenhänge stehe mit den sieben Planeten«;<sup>23</sup> bereits Schelling erwähnte den Topos, »daß das Sonnensystem einer siebenfach besaiteten Leyer gleiche«.<sup>24</sup>

Das Zeichen, in dem Görres die älteren Symbole verschmelzen, ist mit alchemistischen Zeichen des 17. Jahrhunderts verwandt.<sup>25</sup> Letztere hätten ihm möglicherweise bereits aus einer ähnlichen Kombination in Michael Maiers emblematischer *Atalanta fugiens* von 1617 bekannt sein können,



- <sup>23</sup> Creuzer: *Symbolik und Mythologie der Alten Völker* (s. Anm. 8), S. 445-449, hier: S. 445, S. 447.  
<sup>24</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Karl Friedrich August Schelling. Bd. 5, 1. Stuttgart/Augsburg 1859, S. 353-736, hier: S. 502.  
<sup>25</sup> Siehe Zeichen »24:14« unter der Adresse: <http://www.symbols.com/encyclopedia/24/2414.html> (Zugriff: 21.10.2009).

Christoph Hust

die im Miteinander von Text, Bild und Musik das multimediale Element von Görres' Publikation vorwegnimmt.<sup>26</sup> Görres' Interesse am Okkulten zeigt seine Edition der *Tabula Smaragdina* in der *Zeitung für Einsiedler*,<sup>27</sup> und auch damit stand er nicht allein – Creuzer nennt Hermes u. a. als den Erfinder von »Grammatik, Astronomie, Messkunst, Rechenkunst, Musik, Medicin«.<sup>28</sup> Die obere Ebene präsentiert also mit dem hermetisch eingefärbten Zeichenvokabular des 17. Jahrhunderts ein kosmologisches Panorama, das Anfang und Schluss der Bibel, damit auch Beginn und Ende der Schöpfung und folglich ihre christliche Fundierung, bildlich zur Einheit verklammert; Görres mag dabei auf Offb 1,8 und Offb 21,6 angespielt haben. In Verbindung mit dem Modell korrespondierender Daseinsbereiche geht die Relevanz über das Kosmologische hinaus. In der Terminologie des 17. Jahrhunderts postuliert Görres die Einheit von Mikro- und Makrokosmos. In *Die christliche Mystik* benennt er in diesem Sinne den »[m]ystische[n] Bezug des Lebens zum Himmel und zu den Gestirnen«.<sup>29</sup>

Kontrastierend mit der Vision in den Wolken steht die größtenteils realistische Darstellung einer Landschaft und Stadt in der unteren Bildhälfte. Sie ist leicht als Ansicht von Heidelberg und des Heidelberger Schlosses zu erkennen. Auch in ihr lassen sich Elemente des Titelpupfers der *Musurgia*, spielerisch und frei kombinierend aufgenommen, wiederfinden. Im Unterschied zur oberen Ebene enthält die untere aber ironische Züge: Görres zeigt Alltagsszenen und derbe Komik, die mutmaßlich mit Jean Pauls Theorie des Lä-

26 Michael Maier: *Atalanta fugiens*. Oppenheim 1617. Emblem 21. Siehe Frances A. Yates: *Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes*. 2. Aufl. Stuttgart 1997, S. 93 und Abb. 24a.

27 *Die smaragdene Tafel des Hermes Trismegistos*. Mitgeteilt von J[oseph] Görres. In: *Zeitung für Einsiedler* Nr. 19, 4. Juni (1808), Sp. 145 f.

28 Creuzer: *Symbolik und Mythologie der Alten Völker* (s. Anm. 8), S. 366. Zum Hermetismus im Kreis der Heidelberger Romantik, der »den gelehrten Diskurs eines Kircher fort[schreibt]«, siehe Florian Ebeling: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit*. München 2005, S. 174-177.

29 Joseph Görres: *Die christliche Mystik*. Bd. 3. Regensburg 1840, S. 164. Siehe schon Görres: *Exposition der Physiologie* (s. Anm. 11), S. 17: »Die Aufgabe der Physiologie ist: die Projection des Weltbau's in den Organism nachzuweisen, und die individuellen Lebensverhältnisse in die großen Cosmischen zu übersetzen«.

120 cherlichen »als eines umgekehrten Erhabnen« zu lesen ist.<sup>30</sup> Bei ihm gibt es nicht, wie bei Kircher und Schor, Reigen mit Pan und Poseidon, sondern die Illustration von *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*.<sup>31</sup> Die Karikatur des Gaisbergs als Vexierbild eines Hundekopfes, aus dessen geöffneter Schnauze die Zunge hängt, bricht eklatant die Stilhöhe. Wie böse aber die Verballhornung des Ortes wirklich sein könnte, an dem Voß wohnte, erschließt sich erst, wenn spekulativ das Titelpuffer der *Musurgia* als unmittelbare Folie postuliert würde: Ausgerechnet der Parnass, der Sitz der Musen, über den Kircher und Schor Pegasus setzten, wäre dann in der *Zeitung für Einsiedler* grob pervertiert dargestellt – und die Leistung des Literaten Voß mit ihm.

Wie die Heidelberger Landschaft die historische Distanz zu den Quellen der zitierten Weltbilder aufhebt und diese folglich aktualisiert, so wird die alte Metapher der Musik auf Erden als Resonanz und Echo der Musik im Himmel – man denke etwa an Sigismund Theophil Stadens Einblattdruck *Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik* von 1658<sup>32</sup> – durch ein untextiertes Exzerpt aus Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* von 1798 modernisiert:<sup>33</sup> Es geht um die Tenorstimme ab Takt 81 der *Vorstellung des Chaos*, »Und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht« einschließlich Uriels Rezitativ »Und Gott sah das Licht, daß es gut war, und Gott schied das Licht von der Finsterniss«.<sup>34</sup> Lawrence Kramer hat herausgearbeitet, wie präzise Haydns Komposition mit dem »sublimen« Topos der Sphärenmusik spielt, also

30 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* [1804]. Hg. v. Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990, S. 129.

31 Im Text verweist Görres dazu auf seine *Schriftproben von Peter Hammer*. [Heidelberg] 1808. Dort steht das Zitat im Kontext einer imaginierten Reise durch die Welt der Sterne. Faksimile in Joseph Görres: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3: *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1803-1808)*. Hg. v. Günther Müller. Köln 1926, S. 19.

32 Vgl. Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (s. Anm. 6), S. 455 f.; Gutknecht: *Musik als Bild* (s. Anm. 6), S. 70-74.

33 Kircher: *Musurgia universalis* (s. Anm. 6). Bd. 1, Frontispiz und S. 583 f.

34 Joseph Haydn: *Die Schöpfung*. Partitur. Leipzig o. J. [PN 5453], S. 6 f. Zur reservierten Aufnahme des Oratoriums im Weimar der »Klassiker« vgl. Georg Feder: *Joseph Haydn. Die Schöpfung*. Kassel u. a. 1999, S. 180 f.



inhaltlich auf Gedanken aufbaut, die auch der Weltsicht der Romantiker zugrunde lagen.<sup>35</sup> Das in den Noten implizierte Zitat aus Gen 1,3 war in der *Zeitung für Einsiedler* bereits zuvor erschienen, nämlich als Abriss ihres Programms am Schluss der ersten Ausgabe.<sup>36</sup> Es bildet die Klammer zum »Fiat« der oberen Bildhälfte und drückt, terminologisch mit Kircher gelesen, als gleichsam mystische, neupythagoräische und -platonische Wahrheit den Widerhall der *musica mundana* in der *musica artificialis* aus.<sup>37</sup> Zugleich wird die Auseinandersetzung zwischen der Heidelberger Romantik und Voß, auf die »Fiat« und »Pereat« auf einer weiteren Verständnisebene anspielen, ironisch zum apokalyptischen Kampf umgedeutet.

Auch sonst differiert der untere Rand der Abbildungen erheblich. Görres zeigt dort nicht wie Kircher Pythagoras, die boëthianische Schmiedelegende und eine Allegorie der Frau Musica: In die Mitte setzt er Simia, den Affen mit dem Zeigestock, als Versinnbildlichung des Diktums »ars simia naturae«, vielleicht ein Zitat aus Robert Fludds *Utriusque [...] cosmi historia* von 1617, möglicherweise auch indirekt aus Johann Valentin Andreaes *Reipublicæ Christianopolitana descriptio* von 1619.<sup>38</sup> Zwei Hunde, davon einer im antikisierenden Gewand, halten das Notenblatt mit dem Haydn-

35 Lawrence Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley u. a. 1995, S. 67-97.

36 *Zeitung für Einsiedler* (s. Anm. 1). Nr. 1, 1. April (1808), Sp. 8.

37 Siehe Kircher: *Musurgia universalis* (s. Anm. 6). Bd. 1, S. 47. Zu musikästhetischen Resonanzmodellen siehe Caroline Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg 2003, S. 29-53. Eichendorff: *Autobiographische Schriften* (s. Anm. 2), S. 1530, fühlte sich durch Creuzers Argumentationen »gar oft an den mittelalterlichen Neuplatonismus« erinnert.

38 Robert Fludd: *Utriusque cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica atque technica macrocosmi historia*. Bd. 1. Oppenheim 1617, Frontispiz zum zweiten Abschnitt des ersten Bandes, *De naturæ simia*. Vgl. Horst Woldemar Janson: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London 1952, S. 287-325, hier: S. 304-307; Penelope Gouk: *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*. New Haven/London 1999, S. 95-101. Johann Valentin Andreae hat das Bild verbalisiert: *Beschreibung des Staates von Christianopolis*. Straßburg 1619. Übers. von Wolfgang Biesterfeld. Stuttgart 1975, S. 69 f.

122 Zitat (wobei Görres' Text das pastorale Bild konterkariert), das wie gesehen für die moderne, göttlich inspirierte Musik steht.

Im begleitenden Text kündigt Görres zunächst an, als »ein Einsiedler, der mitten auf dem großen lärmenden Markte seine Siedelei sich gebaut, und dort seinen Betrachtungen obliegt«<sup>39</sup>, aus Heidelberg fortan »einige authentische Nachrichten« zu liefern. Bisher – Görres meint eine Artikelreihe im *Morgenblatt für gebildete Stände* – sei nur polemisch verzerrt berichtet worden:<sup>40</sup> »Dunkle Gerüchte sind wohl umgelaufen; von mancherley, was dort getrieben und unternommen würde«.<sup>41</sup> Damit stellt er, Arnims bislang moderaten Kurs gemeinsam mit Brentano verschärfend, alles Folgende in den Zusammenhang der Kontroverse mit Cotta, Voß und Reinbeck. Deren Attacken auf die Heidelberger Romantik bilden den unmittelbaren Anlass für Görres. Herausgehoben wird »ein confuses Gerede von Hundsschnauzen, Kindermährchen, gefrorener Musik, Indien, Mystik«.<sup>42</sup> Das sind Themen, die – mit Ausnahme der »Hundsschnauzen«, Görres' Polemik gegen die rationalistische deutsche Dichtung<sup>43</sup> – bei den »Einsiedlern« en vogue waren: in Brentanos und Arnims *Des Knaben Wunderhorn* und dem 1808 in Heidelberg erschienenen *Kinderlieder-Anhang*,<sup>44</sup> der frühen Schelling-Rezeption mit der philologisch vertrackten Metapher der

39 Görres: »Correspondenznachrichten« (s. Anm. 4), unpag.

40 Siehe Johann Heinrich Voß' Brief an Johann Wolfgang von Goethe vom 21. Januar 1808. In: Joseph Görres: *Gesammelte Schriften*. Ergänzungsbd. 1: *Joseph Görres. Leben und Werk im Urteil seiner Zeit*. Hg. von Heribert Raab. Paderborn u. a. 1985, S. 26 f.; Hartmut Fröschle: *Der Spätaufklärer Johann Heinrich Voß als Kritiker der deutschen Romantik*. Stuttgart 1985, S. 45.

41 Görres: »Correspondenznachrichten« (s. Anm. 4), unpag.

42 Ebd.

43 Georg Reinbeck echauffierte sich über Görres' »herrlich geniale Behauptung [...], die Dichtkunst der Deutschen sey kalt wie eine Hundeschnauze«; *Joseph Görres. Leben und Werk im Urteil seiner Zeit* (s. Anm. 40), S. 22 f., hier: S. 23. Vgl. zur gleichen Formulierung (ebd., S. 30 f., hier: S. 30) das *Schreiben eines Studierenden auf der Universität – – an seinen Vater* im *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 61, 11. März 1808.

44 Görres' *Wunderhorn*-Besprechung in den *Heidelberger Jahrbüchern* fasst beides zusammen: Joseph Görres: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4: *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1808-1817)*. Hg. von Leo Just. Köln 1955, S. 24-45.

»gefrorenen Musik«,<sup>45</sup> Görres' 1805 erschienenem Aufsatz *Mystik und Novalis in Aurora oder der Mythengeschichte der asiatischen Welt*, an der er gerade arbeitete.<sup>46</sup> Die restlichen Gedanken konzentrieren sich neben ermüdend vielen Variationen der Hundemetapher auf das Wort von der »gefrorenen« oder »versteinerten Musik«. Denn auch der Zirkel um Voß habe sich darauf kapriziert: »Besonders an der steinernen Musik haben sie sich unaussprechlich gelabt, sie haben schon lange gewünscht, daß ihr Geheule zu Steinen werden mögte, um damit die verhassten Gegner zu steinigen.«<sup>47</sup>

Görres provoziert nun, indem er – wahrscheinlich auf dem Fundament von Jean Pauls Gedanken über die »vernichtende« Kraft des Humors – eine plump rationalistische Lesart der Metapher karikiert und damit implizit seinen Opponenten jedes abstrahierende, symbolisch übertragende Denkvermögen abspricht. Die Gegend um Heidelberg beschreibt er als »gar anmuthige musikalische Landschaft [...], die wie der Augenschein ergiebt, ein ganz vortrefflicher Canon ist, den die lieben Englein aus den Wolken heraus posaunen und der Teufel mit einem falschen Strohmaß accompagnirt«;<sup>48</sup> hier könnte der Kanon der Engel vom Frontispiz der *Musurgia* Pate gestanden haben. Entstanden sei die irdische Landschaft durch die Musik im Himmel. Nicht nur »der gemeine unwissende Pöbel hier herum meynt, die Berge weit und breit seyen wirklich solche gefrorne himmlische Gesänge«:<sup>49</sup>

45 Zur Urheberschaft siehe Khaled Saleh Pascha: »Gefrorene Musik«, *Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*. Diss. TU Berlin 2004, S. 22–43. Die Verbindung der Jenaer mit der späteren Heidelberger Romantik stellte vor allem Clemens Brentano her, der 1798 in Jena ein Medizinstudium aufnahm; vgl. Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007, S. 84–88.

46 Sie erschien 1810 in Heidelberg; Görres widmete sie Georg Friedrich Creuzer. Von 1836 bis 1842 folgte schließlich seine vierbändige *Christliche Mystik*.

47 Görres: »Correspondenznachrichten« (s. Anm. 4), unpag.

48 Ebd.

49 Ebd.

- 124 Die solidesten viereckigten Noten sind herunter gesunken, und die Töne sind so gründlich fest und gedrunken und widerhaltig, daß sie in ihren Haufen wie Berge da stehen, und die Leute ordentlich darauf herumgehen und drin graben und pflanzen können.<sup>50</sup>

Den Stil einer illustrierten Landschaftsbeschreibung aufnehmend (bis zur Erläuterung spezieller, durch Buchstaben markierter Bildbe-  
reiche im Text) und persiflierend, erklärt Görres, welche musikalischen  
für welche geologischen Phänomene angeblich verantwortlich seien  
– und löst so, darin untrennbar verwoben, auch Novalis' Vision einer  
»Poëtisierung der Welt« ein,<sup>51</sup> sobald man seine Sätze nicht für bare  
Münze nimmt, sondern sie als Beschreibung assoziativ »romanti-  
scher« Bilder liest. Sogar die Musikgeschichte wird instrumentali-  
siert; es sei nämlich »in der Nähe [...] noch die ganze ehemalige  
pfälzische Kammermusik, in einen Spiegelpallast gestanden, als un-  
verwüstliches Denkmal übrig«, und dort würden noch immer »die  
Symphonien [...] in langen Säulengängen umher[stehen]«. <sup>52</sup> Das  
in mündlicher Überlieferung vermutlich von Schelling inspirierte  
Verständnis von Architektur als steinerner Musik (wenn das Schloss  
»aus allen erdenklichen Opern und Operetten gebaut« ist, die Kir-  
che hingegen »aus nichts als geistlichen Motetten und Liedern zu-  
sammenmusiziert«<sup>53</sup>) bzw. des Raums als Metapher für den Klang<sup>54</sup>  
könnte abermals durch Quellen des 17. Jahrhunderts bestärkt wor-  
den sein,<sup>55</sup> insbesondere durch das *Templum Musicæ* aus Fludds

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Novalis: *Materialien zum »Heinrich von Ofterdingen«*. In: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Bd. 1: *Das dichterische Werk*. Hg. von Richard Samuel. München/Wien 1978, S. 385–413, hier: S. 397.

<sup>52</sup> Görres: »Correspondenznachrichten« (s. Anm. 4), unpag.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Siehe Paul von Naredi-Rainer: »Musiktheorie und Architektur«. In: Frieder Zaminer (Hg.): *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt 1985, S. 149–174, hier: S. 149 f.

<sup>55</sup> Dass Görres den Hortus palatinus mit den Musikautomaten von Salomon de Caus kannte, lässt sein Text dagegen nicht vermuten; siehe Frances Yates: *Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes* (s. Anm. 26), S. 90 f.



*Utriusque cosmi [...]* historia,<sup>56</sup> aus der Görres wohl schon den 125 Affen Simia zitiert hatte:<sup>57</sup> Die Welt wird (nochmals mit Kircher gesprochen) als *ars Dei* charakterisiert, und ihr Kern sei in einem symbolischen Sinne, der Cottas, Voß' und Reinbecks geistige Kapazität sprengt, musikalisch.

### III.

Text und Tafel sind in die publizistische Auseinandersetzung der Heidelberger Romantik mit dem Kreis um Voß eingeschrieben.<sup>58</sup> Diesen Streit vertieft Görres im Dialog mit der Symbolsprache des 17. Jahrhunderts, die, aus mehreren Quellen gespeist, vor allem die Kupfertafel durchdringt. Dient die untere Hälfte der Karikatur des Gegners und der Text der übertreibenden Bloßstellung von dessen Missverständnis einer Metapher, so zitiert Görres oben ein provozierend geschlossenes, »erhabenes« Weltbild: Der durch das Haydn-Zitat und die »Fiat«-Inscription im Kupferstich mehrfach präsentierte Bibelvers »Es werde Licht, und es ward Licht« galt seit Περὶ Ὑψους bzw. *De sublimitate* des Pseudo-Longinos als *locus classicus* des Erhabenen,<sup>59</sup> das Zitat am Schluss der ersten Ausgabe der

56 Robert Fludd: *Utriusque cosmi [...]* historia (s. Anm. 38). Bd. 1, S. 161 f.; siehe Dieter Gutknecht: *Musik als Bild* (s. Anm. 6), S. 91-116. Die symbolische Deutung alter Architektur hob Eichendorff: *Autobiographische Schriften* (s. Anm. 2), S. 1539, als Kennzeichen der Heidelberger Romantik hervor.

57 Simia wird von Görres als Verantwortlicher für die »schlechten Journale« allerdings negativ gewertet. Sicherlich ist Georg Reinbeck gemeint, seit 1808 Redakteur des *Morgenblatt für gebildete Stände*: »Simia, der Affe hockt in der Expedition und zeigt aufs Blatt; da stehen die Geschnautzten umher und heulen nach wie's geschrieben steht fiat Lux, aber Mohrenköpfe! es giebt nur schlechte Brühe«: »Geschrieben« stand das, wie gesehen, nicht zuletzt in der ersten Ausgabe der *Zeitung für Einsiedler*.

58 Eine kurze Zusammenfassung ebd., S. 180-183.

59 Harald Fricke: *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München 2000, S. 72. Dass die Auseinandersetzung mit Pseudo-Longinos über Heidelberg hinausging, zeigt, dass kurz darauf (am 24. März 1810, Nr. 70) die ausführliche und kritisch gehaltene Besprechung von Benjamin Weiskes Übersetzung zum Aufmacher der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* wurde.

126 *Zeitung für Einsiedler* markierte folglich unmissverständlich ein intellektuelles Programm, das Görres hier in hermetischen Bildern ›ausbuchstabierte‹. Das Weltbild baut auf der Musik als zentralem Symbol auf. Aufklärerischen Ideen steht Görres' mystische Sicht der Welt entgegen;<sup>60</sup> für Joseph von Eichendorff war Görres, »in Bildern denkend«, intellektuell »ein einsiedlerischer Zauberer, Himmel und Erde, Vergangenheit und Zukunft mit seinen magischen Kreisen umschreibend«.<sup>61</sup>

Anspielungen auf Personen, Orte, Schriften und Musik um 1800 verknüpft Görres mit der Ikonografie des 17. Jahrhunderts, wobei sich mit Fludd und Kircher mögliche Bezugspunkte vorschlagen lassen. Dass sie aber auch bei so unterschiedlichen Autoren wie beispielsweise Andreae, Buttstett, Maier, Rist und Staden sinngemäß vorkommen, Quellen, die Görres bestimmt nicht alle vorlagen, macht die Kupfertafel darüber hinaus zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit neupythagoräischen Weltmodellen des deutschen Barock – dass Görres den zentralen Passus der jüdisch-christlichen Interpretation des Pythagorismus kannte, Weish 11,22, darf man sicherlich voraussetzen. Das einende Charakteristikum der Hypotexte ist, dass sie alle in verschiedenen Spielarten diesem neupythagoräischen Weltbild verpflichtet sind. Steht dieses Weltbild ohnehin dem aufklärerischen Denken fern, so ergänzt Görres' Anspielung auf Kircher eine spezifisch religiöse (und konfessionell katholische) Komponente. Die hermetische Färbung, die mit Fludd und der möglichen Anspielung auf die Alchimie des 17. Jahrhunderts ins Spiel kommt, vertieft dies um einen gleichfalls neupythagoräisch oder -platonisch verstandenen Diskurs zur Magie. Magie, Musik, Mystik und Religion sind also die Eckpfeiler, die Görres dem seines Erachtens oberflächlichen Aufklärer Voß entgegen setzt. Die Valenz dieses Materials entfaltet sich, wie sich bei der *Tabula Smaragdina* und dem »Es werde Licht«-Paratext der ersten Ausgabe zeigte, voll-

60 Die Erkenntnis des Kosmologischen sah Görres als den Kern mystischen Denkens: »[W]as ist die Mystik anderes, als das Leben in einer zweiten, höheren Welt, die uns ja von außen entgegen glänzt, wenn wir den Blick zum Firmament heben?« Joseph Görres: *Mystik und Novalis*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3: *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1803-1808)*. Hg. von Günther Müller. Köln 1926, S. 120.

61 Eichendorff: *Autobiographische Schriften* (s. Anm. 2), S. 1527.

ständig erst innerhalb der *Zeitung für Einsiedler* als Ganzer, die 127 aus dem Mikrokosmos des *May-Hefts* heraus sich als große intertextuelle und intermediale Plattform erweist, in welche die einzelnen Beiträge eingebettet sind und die sie mit formieren – beispielsweise wird im idealisierten Ganzkörperporträt des Boëthius später nochmals in anderer Darstellungsweise auf das musikalisch-mathematische Weltbild der Neupythagoräer hingewiesen.

Die Bildelemente und Weltbilder würfelt Görres in einem doppelbödigen Spiel durcheinander, bis im Ergebnis zwar kein Stein auf dem anderen bleibt, aber die intertextuellen Anspielungen, jedenfalls im Sinne der eingangs angesprochenen Inklusions- wie Exklusionsphänomene für einen Kreis von ›Eingeweihten‹, immer noch unübersehbar sind. Die Musik steht als Erkenntnisquelle im Zentrum dieser Konzeption. Das schwer zu entwirrende Geflecht von Provokation, Karikatur, Maskierung, Groteske und Mystik, von Erhabenem und ›umgekehrt Erhabenem‹, von trivial Verständlichem und (mit Schlegel) romantisch ›Unverständlichem‹, das Görres in Form einer fulminanten historisch unterfütterten Intertextualität darbietet, unterstreicht die Konjunktur neupythagoräischer Diskurse im Kommunikationsnetz der frühen Romantik.<sup>62</sup> Görres' Publikation wirft somit auch ein Schlaglicht auf die geistesgeschichtlichen Hintergründe von Eichendorffs Gedicht *Wünschelruthe*<sup>63</sup> von 1835 und zeigt, in welchem schwer zu entschlüsselnden Sinne für die Heidelberger Romantik die Welt musikalisiert war.<sup>64</sup>

62 Dazu vor allem Melanie Wald: *Welterkenntnis* (s. Anm. 14), S. 184–193. Die Wirkung des pythagoräischen Weltbilds um 1800 lässt sich auch aus Novalis' Kepler-Rezeption und Schellings sowie noch Hegels Pythagoras- und Kepler-Rezeption ersehen. Vgl. hierzu: Novalis: *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*. In: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Bd. 2 (s. Anm. 14), S. 312–424, hier: S. 408; Michael Dickreiter: *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler*. Bern/München 1973, S. 200; Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst* (s. Anm. 24), S. 502 f.; Ekkehart Schaefer: *Die pythagoreische Tradition. Studien zu Platon, Kepler und Hegel*. Köln u. a. 2004, S. 99–215.

63 Joseph von Eichendorff: *Wünschelruthe*. In: Adalbert von Chamisso/Gustav Schwab (Hg.): *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1838*. Leipzig 1837, S. 287.

64 Es ist sicher kein Zufall, dass Eichendorff: *Autobiographische Schriften* (s. Anm. 2), S. 1539, in seinen Erinnerungen an Heidelberg »das geheimnisvolle wunderbare Lied, das verborgen in allen Dingen schlummert«, erwähnt und damit auf den gedanklichen Kern seines *Wünschelruthe*-Gedichts anspielt.